FORMA Y COLOR



ROGIER VAN DER WEYDEN

PIETA

ROGIER VAN DER WEYDEN

PIETÀ

La primera impresión de quienes han contemplado la obra original en el Museo Mauritshuis, de La Haya, o que han visto alguna reproducción de ella, es que esa composición, cuyo asunto ha sido ya tratado muchas veces, está llena de gusto, de serenidad y de equilibrio; pero una observación más atenta hace aparecer otros aspectos y una riqueza de detalles que confieren a esta pintura una significación mucho mayor y que, sobre todo, nos colocan en situación de comprender el estilo y la técnica de Rogier van der Weyden y de la escuela de los primitivos flamencos. Influído él mismo por las hermanos Van Eyck, Van der Weyden tuvo numerosos continuadores y su influencia se difundió ampliamente. Se halla visible en la obra de Dierick Bouts, en la de Martín Schongauer, en Memling y, a través de Memling, en Gerardo David.

Bajo el pincel de Van der Weyden, la Piedad se convierte en algo más que un tema religioso tradicional. Inmortaliza sobre su lienzo la dignidad del hombre. La fuerza de la composición, su fervòr, su emoción, son de una calidad que supera la habilidad y el oficio. Por el dolor silencioso, pero profundo, tanto como por el calor y la fuerza del colorido, el pintor se revela aquí como un maestro del género trágico.

Estudiando esta obra en todos sus detalles, aprende uno a reconocer y a leer la "escritura" de Van der Weyden, su manera propia de componer conjuntos, el ascetismo de sus personajes. Las ilustraciones en colores y de tamaño natural que pueden estudiarse aquí, y compararse con otras pinturas de otros maestros, quedan más esclarecidas aún gracias al comentario magistral que de ellas hace el profesor Vogelsang.

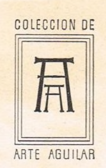
EL AUTOR

Willem Vogelsang, especialista en arte medieval, ha publicado numerosas obras, entre las cuales hay que citar sus monografías sobre las miniaturas holandesas de fines de la Edad Media, sobre Gerardo de Haarlem y Rogier van der Weyden. El profesor Vogelsang ha formado en la Universidad de Utrecht a varios de los mejores historiadores de arte pertenecientes a la joven generación.



FORMA Y COLOR

ROGIER VAN DER WEYDEN / PIETÀ





ROGIER VAN DER WEYDEN: *Pietà.* Museo Mauritshuis, La Haya.

De izquierda a derecha: María Magdalena, Mujer llorando, María de Betania, Nicodemo, Cristo, San Juan Evangelista, María, José de Arimatea, Obispo, San Pedro, San Pablo.

ROGIER VAN DER WEYDEN

PIETÀ

CON UNA INTRODUCCION DE
WILLEM VOGELSANG
EX PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE UTRECHT



AGUILAR, S.A. DE EDICIONES
MADRID - BUENOS AIRES - MEXICO

LA "PIETÀ" DE ROGIER VAN DER WEYDEN

El siglo xv es el siglo de los flamencos. Les pertenece, porque sus riquezas, sus instituciones políticas progresivas, sus dirigentes enérgicos y realizadores, hicieron de ellos, durante ese período, uno de los pueblos más envidiados y más influyentes de Europa, y también porque fué el gran siglo de su arte. Entonces produjeron los pintores flamencos sus obras maestras, en las que se combinaban la sensibilidad y la espiritualidad de ese tiempo y de ese país. En la constelación de los artistas flamencos, cada uno posee títulos de gloria que le son propios. La maestría natural de Jan y Hubert van Eyck llevó el arte flamenco a su forma más perfecta. La idealización de un tema concreto, que se convierte así en el símbolo de una elevada intuición espiritual: tal es el genio peculiar de Van der Weyden. Y Hans Memling aporta su simpatía por los árboles, los ríos, los campos del país de Flandes.

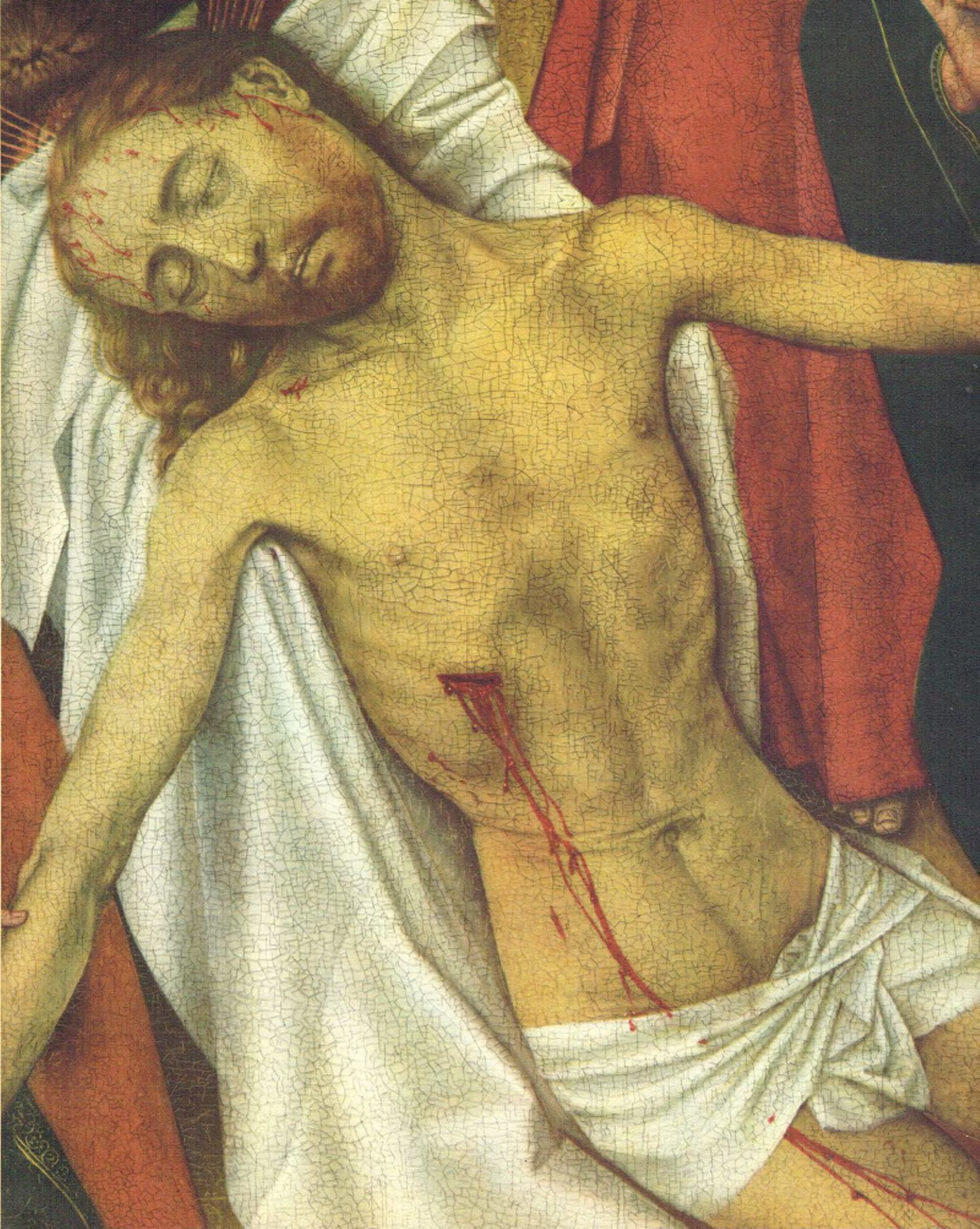
Esos pintores son los últimos y los más grandes representantes del arte flamenco de la Edad Media. Para ellos la religión es el tema predominante, que representan con las imágenes de la sociedad medieval, de la "buena vida" de Flandes. Van der Weyden, en particular, ha logrado esa curiosa síntesis del bienestar material y de la sensibilidad espiritual. Con mayor claridad aún que los otros grandes pintores flamencos, él expresó lo que sentían sus compatriotas por medio de imágenes que les eran familiares.

Rogier van der Weyden nació en Tournai, en 1399. Lo mismo que con Jan van Eyck, no sabemos gran cosa de la primera parte de su vida. Sabemos, sí, que a diferencia de Van Eyck, pintor de corte que trabajaba para un pequeño círculo de admiradores, Van der Weyden destinaba sus obras a todo el mundo. Al servicio de cabildos y municipios, produjo más que Van Eyck, y sus pinturas encontraron sitio en iglesias, capillas, casas consistoriales y otros edificios públicos. Agradaba y, muy conscientemente sin duda, se esforzó en llegar a la gran masa de sus contemporáneos, muchos de los cuales eran incultos. Pero aquella masa, dotada de una imaginación visual, era sensible a una forma de arte que, espiritual y materialmente, era el reflejo de su propia vida. A las gentes piadosas les complacía reconocerse en una representación pictórica de la Sagrada Familia. Esperaban del pintor que trasladase la escena de la Pasión al Flandes del siglo xv. El color los fascinaba como a niños; era el género de belleza que necesitaban. Aumentaba la nobleza de aquellas escenas religiosas que los conmovían íntimamente. Van der Weyden no era indiferente a las aspiraciones de su pueblo. El gran artista respetaba aquellos espíritus sencillos, admitía su afición a la imaginería. En compensación, ellos aceptaban y admiraban su arte.

Aunque ignoremos casi todo lo referente a los comienzos de Van der Weyden y a sus primeros esfuerzos, sabemos que su maestro fué el pintor Roberto Campin, de Tournai, y que al lado de éste hizo un aprendizaje de cinco años, terminando en 1432. Las obras atribuídas a Campin nos permiten considerarle como un precursor más realista de Van der Weyden. Su influencia sobre el estilo de su discípulo debió de ser grande, hasta el punto de que algunos críticos han atribuído sus obras a este último. Sin entrar en esta controversia, puede afirmarse que hay entre las obras de los dos hombres más contrastes que pudiera explicar una simple diferencia de madurez. La obra de Van der Weyden revela una personalidad y un carácter muy distintos de los de Campin.

Rogier permaneció en el estudio de Campin cierto tiempo, aun después de haber conseguido la maestría, y luego se instaló en Bruselas, donde se casó con Isabel Goffaerts, emparentada con los Campin por su madre. En 1435, llegó a ser pintor municipal (*portraiteurder*) de la ciudad de Bruselas, ocupando ese puesto hasta su muerte (1464). La estancia de Rogier en Bruselas fué interrumpida en 1450 por un viaje a Italia. Pasó dos meses visitando Ferrara, Florencia, Milán y Roma, donde se celebraba por entonces el jubileo pontificio. Aunque aquel viaje haya tenido alguna influencia sobre su arte y las impresiones que en él recibió sean visibles en ciertas obras posteriores, el efecto no fué decisivo para su estilo, que estaba ya plenamente formado antes de su marcha. Varios de los grandes señores italianos que le recibieron cuando él pasaba por las ciudades, siguieron ya siendo para él, durante toda su vida, amigos y protectores. Este fué el caso de la familia de Este y de los Sforza. El triunfaba, y su fama se extendía rápidamente. Pero ningún "encargo" podía influir sobre el trabajo vivo y humano de los imagineros de Tournai, y Rogier lo había sido. Con los Van Eyck y Memling, es él la expresión suprema de ese arte de la Edad Media, hecho de tradición, de caridad, de lágrimas y de amor. Después de ellos vinieron ideas y técnicas nuevas, debidas a Italia, al Renacimiento o a la Reforma.

Rogier van der Weyden era realmente un hombre de su tiempo, y en su ciudad natal, un personaje relevante. El Municipio de Bruselas le designó para que pintase los grandes frescos del salón de honor de la Casa Consistorial. Estaba



en excelentes relaciones con notabilidades tan importantes como Jean Chevrot, abad de Saint-Omer, y Nicolás Rollin, canciller de Felipe el *Bueno*, para quien pintó el Juicio Final que se admira aún en el Hospicio de Beaune.

Como todos los pintores renombrados de su tiempo, Rogier tenía un estudio donde los diversos encargos se realizaban bajo su dirección. Pintaba en policromía estatuas de bronce, parcial o íntegramente; ejecutaba cuadritos; dirigía amplias decoraciones. Para efectuar todo esto, disponía de una cuadrilla de ayudantes; la obra no era realizada en su totalidad por el propio maestro.

Hay muchos puntos oscuros en la vida de Rogier van der Weyden o Roger de la Pasture, como se le llamaba en francés (era natural de esa parte de Flandes donde se habla hoy día el francés, y hay motivos para suponer que él mismo, moviéndose en las altas esferas de la sociedad, servíase de esa lengua más que del flamenco). Pero dejemos esto a los historiadores. Debemos referirnos por completo a su obra para apreciar sus ideas, sus juicios y su concepción de la vida.

Gracias a críticos de arte, tales como M. Friedländer, G. Hulin de Loo y Jos. Destrée, nos hallamos en disposición de establecer en la obra considerable de Rogier una clasificación cronológica. Conseguimos así representarnos su desenvolvimiento artístico hasta el momento en que, en su último período, llega él a ser una fuerza estática. No hay entonces ningún decaimiento, ninguna declinación, sino más bien, por el contrario, una ejecución más perfecta y más bella, realizada conforme a una fórmula establecida. En este último período, llega a ser uno de los artistas más nobles y más puros que haya producido nunca ninguna época. Su gusto, a pesar de frecuentes aberraciones, se mantiene siempre delicado, elevado, sincero.

Hasta en sus retratos, el arte de Van der Weyden es ante todo religioso. En un panel suplementario, representa a quien le hizo el encargo en adoración ante la Virgen y el Niño o en cualquier otro asunto sagrado al que esté dedicado el panel central. Estos retratos de encargo no están concebidos con un espíritu menos religioso que sus pinturas de las grandes escenas del Evangelio, en las que ha sabido poner tanta emoción o tanta majestad. Su tema principal es Cristo, desde la Natividad a la Muerte en la Cruz, así como el Juicio Final.

Entre las obras que salieron de su estudio en el último período, entre 1455 y 1460, se encuentra la *Pietà*, que constituye actualmente uno de los tesoros del Museo Mauritshuis de La Haya.

Cuando contemplamos la *Pietà* (*Lámina 1*), comprendemos una vez más que Rogier van der Weyden es, entre los maestros flamencos, aquel cuyas pinturas son más idealizadas y más abstractas. La multiplicidad de detalles nos recuerda que ese artista era de Tournai, la ciudad de los tallistas de piedras, de los escultores y de los tejedores de tapices. Como un escultor, él se consagra a la noción esencialmente abstracta del espacio. En las láminas que van a continuación, podemos estudiar, sin recurrir al examen directo del original ni a la lupa, el estilo peculiar del maestro — su "escritura". Descubrimos no sólo lo que ha representado, sino también *cómo*, por qué medios, el artista ha logrado representar su tema.

La composición del cuadro nos obliga a mirar lo primero al Cristo (*Lámina 2*). Con un sentido dramático innato, Van der Weyden ha colocado el cuerpo de Cristo sobre una gran tela de lino que se extiende en el centro de la obra. La cabeza se inclina hacia un lado, y los cabellos están ejecutados con un estilo escultórico. La mandíbula inferior del muerto está un poco caída, y la boca se entreabre como para dejar pasar el postrer aliento; los ojos están hundidos en sus órbitas y las mejillas descarnadas, como también la parte del cuello cercana a la clavícula, donde se han formado unos hondos huecos.

Es un rostro de rasgos armoniosos, apenas deformado por la muerte y por los sufrimientos; un rostro que parece decir: "Todo se ha cumplido; la prueba ha sido dura, pero no vana." Han secado ya las huellas sangrientas de la corona de espinas, ese horrible y turbador símbolo; no se ven ya correr sobre la ancha frente más que algunas gotas de sangre. Rogier no intenta evocar lo que es horrendo. En él no encontramos ningún rastro de la exageración que buscaba el español Morales y de la cual, incluso en los Países Bajos, Jan Mostaert no se había libertado aún por completo. El enflaquecido pecho, la parte hundida del torso, la parte inferior del cuerpo, de músculos relajados, están modelados de la misma manera. Los personajes de Rogier no muestran una anatomía muy exacta ni natural. Aquí, el conjunto es demasiado endeble con relación a la cabeza; los brazos descarnados son demasiado flacos. Pero, por eso mismo, esa figura nos inspira tan profunda piedad. El color de la piel, enlividecido por la muerte, resalta fuertemente sobre la blancura del lino, que, aparte de las arrugas longitudinales, ha conservado las dobleces de la ropa blanca guardada antes en un armario (detalle de un realismo ingenuo) y muestra en todas partes la gran finura del tejido.

En cuanto a la Virgen, no vemos aquí más que un trozo de su pesado vestido, de un azul oscuro, y las manos que Ella junta en un gesto de ternura, gesto que no tiene nada de petrificado, pues el meñique de la mano izquierda parece apenas haber suspendido su movimiento. Por lo demás, todo en ese cuadro, hasta la forma de los pulgares de los pies de San Juan, respira la preocupación por describir fielmente la realidad; diríase incluso que los pies del Evangelista han adquirido una importancia demasiado grande en el conjunto. El dedo pulgar parece encontrarse mal situado, porque la postura de las piernas no es bastante





clara. Pero es ésa una particularidad que pertenece al procedimiento artístico de Rogier, cuya pintura entraña más bien una inspiración todo interior que una imitación fiel del modelo vivo.

Nuestra reproducción (*Lámina 3*) deja maravillosamente a la luz el mudo ademán de la mujer vestida con un ropaje azul pálido de largas mangas de pompa, que se encuentra a la izquierda en el cuadro, semiarrodillada y como sucumbiendo a un dolor demasiado fuerte. La cabeza, sostenida por un cuello largo, es un poco demasiado grande con relación al cuerpo delgado y endeble; en esto responde al ideal de belleza de entonces, que concedía más atención a las cualidades espirituales que a la armonía física. La cofia, en forma de turbante (accesorio que debe evocar la atmósfera oriental que el tema requiere), está atada alrededor de un gorrito estrecho, bordado de hilos de oro, que retiene los cabellos encima de la frente amplia. Los cabellos sueltos son llevados hacia detrás del cuello y escondidos bajo los pliegues del turbante. La manga de la túnica que ella viste bajo un amplio ropaje flotante de un azul tendiendo a blanco, está hecha de una tela bastante pesada, de un rojo carmín, cuyos pliegues tienen los reflejos brillantes del terciopelo. Esta tela se repite en el cuello del vestido.

Pese a todos los matices que entraña la variedad de temas y de tendencias, los maestros del siglo xv, a juzgar por cuadros más o menos semejantes, representan personajes de la Historia Sagrada y de la Vida de los Santos con la misma indumentaria que llevaban sus contemporáneos. Pero es poco probable que en la vida diaria se hayan puesto nunca un turbante de una forma tan singular o vestido una túnica flotante de semejante amplitud. Los trajes de la época eran un tanto modificados con vistas al efecto pictórico, como se hacía con bastante frecuencia en las representaciones de los Misterios. En cuanto a la mímica y a la expresión de las fisonomías, reflejan sentimientos que son de todos los tiempos y pueden pasar sin comentario. El dolor de esa mujer que con dificultad contiene los sollozos que la sofocan podría ser el nuestro, y nuestro corazón se conmueve viéndola volverse de la imagen desgarradora del muerto bien amado. El gesto respetuoso y prudente con que su mano roza el brazo inerte de Cristo se prolonga en nuestros propios dedos. La otra mano, de dedos largos y ágiles, está doblada sobre el pecho, como en un rapto de desesperación. Aunque no llore, es evidente que no se ha resignado aún. No ha adquirido plena conciencia de aquella tragedia, y la angustia, la incertidumbre, marcan su rostro juvenil.

La tercera reproducción muestra un fragmento de la figura de Nicodemo, que lleva una túnica abierta por los costados, a modo de dalmática, y rodeada por un precioso cinturón hecho de eslabones en forma de pequeños balaustres envueltos en una espiral y cosidos sobre el brocado de que está hecho el traje que lleva bajo esa túnica; es uno de esos brocados de dibujo con granadas, importados de Italia, tan en boga en aquella época. Nicodemo, en efecto, pasaba por hombre de buena posición.

A la izquierda, un poco por encima del codo de la mujer, se ve una parte de la amplia túnica de Magdalena, de un tono castaño con sombras moradas. El cuello y los bordes de las mangas, hechos de paño dorado, están guarnecidos, lo mismo que el extremo de la falda, de una doble hilera de perlas alternadas con pedrerías rojas y azules de forma redondeada. Si se compara esta *Pietà* con reproducciones, del mismo valor artístico, de Van Eyck o del pintor holandés Geertgen tot Sint Jans (que vivió un cuarto de siglo después), se descubrirán en seguida las debilidades de la pintura de Rogier. Ciertamente, éste pinta con toda conciencia los detalles materiales, conoce todas sus particularidades, pero no los pinta como un conjunto coherente; si sus cuadros no poseen la evidencia y la realidad de los de un Van Eyck, es que las aspiraciones de Rogier eran de otra naturaleza.

Un solo vistazo sobre la reproducción de la cubierta nos muestra lo que él consideraba esencial. En efecto, la figura de Magdalena, un poco aparte, como absorta en un dolor mudo, sosteniendo el Bálsamo Santo e intentando en vano secar sus lágrimas con el borde de su rojo manto, es lo que mejor caracteriza la concepción pictórica de Rogier. Porque esa mujer flexible, de cuello esbelto, de piel de una blancura esplendente, cuyo vestido y cuyo peinado están adaptados al papel mundano que debe ella desempeñar, Rogier la representa conforme a un principio de arte completamente espiritual. La figura melancólica y grave no se parece en nada a las bellezas estereotipadas de nuestra época; es el rostro de un ser pensante cuyos rasgos regulares y firmes indican una estirpe aristocrática. La curva delicada del párpado, detalle típico de las fisonomías en Rogier, está aquí absolutamente justificada. La frente ancha y bombeada, depilada probablemente en el arranque del pelo, está claramente limitada por una cinta de terciopelo retenida por dos cordones rojos, adorno que subraya el aspecto mundano de esta mujer. El peinado revela una abundancia de cabellos muy largos, de un castaño rojo, echados hacia atrás, y traídos después sobre la nuca para acabar en dos trenzas enrolladas alrededor de la cabeza. Es evidente que ese peinado tiene por efecto realzar el valor del perfil: hace en cierto modo contrapeso a cada inclinación del cuello y da a la cabeza la apariencia de inclinarse hacia atrás, aunque levantándola ligeramente. En Flandes, esa clase de peinado fué durante largo tiempo bastante excepcional; no se ve en las miniaturas y otras imágenes representando escenas de la vida corriente. En Italia, por el contrario, se encuentran, desde comienzos del siglo, peinados de ese género; acaso por eso el pintor lo ha utilizado: las



modas extranjeras han causado siempre un efecto distinguido.

Por otra parte, ningún otro vestido convendría mejor al estilo particular de Rogier, pues en él son los contornos los que atraen primeramente la mirada. La cabeza así adornada está como recortada de una medalla italiana, y diríase que el pintor, habiendo comenzado tan bien, no ha podido contener su ímpetu. Con una alegría manifiesta ha dibujado los contornos maravillosamente ondulantes del rojo manto, que, descendiendo del prendedor fijado en el hombro y subiendo hasta el antebrazo, cae en graciosos pliegues.

Los colores de Rogier están siempre magníficamente casados, de modo que sus cuadros (los del primer período igual que los más recientes) representan los tonos armoniosos y bien distribuídos de un bello tapiz o de un vitral de valía. Pero la sustancia propiamente dicha, como los contrastes entre metal y tejido, cabellos y pieles, casa y roca, sólo tienen para él una importancia secundaria. Sin descuidarla, la trabaja mucho menos que Jan van Eyck o sus sucesores.

Esto se explica cuando se considera que Rogier no se detiene nada en los efectos del claroscuro, cuya técnica presta a los objetos una realidad material, palpable. Así están pintados los cuadros de los hermanos Van Eyck, los de Geertgen tot Sint Jans y algunas veces los de Bouts. Contemplando sus cuadros, no se reconoce solamente una joya de oro o una perla por su forma o su color, sino que se siente uno como deslumbrado por su esplendor. Se cree, imaginativamente, tener bajo los dedos el pelo sedoso del terciopelo, el frescor seco de la tela, mientras que Rogier se contenta con indicar simplemente esas cualidades por un borde más o menos espeso.

Donde se revelan la superioridad y la maestría de Rogier van der Weyden es sobre todo en las figuras de los otros protagonistas de esta tragedia, como en el fragmento en que se ve a San Juan Evangelista en pie detrás de María (*Lámina 4*). Su actitud carece de agilidad, la flexión oblicua de la espalda revela más bien cierta rigidez. El brazo derecho, apretado contra el cuerpo, retiene descuidadamente los pliegues del manto rojo echado sobre el hombro de una manera que se encuentra con frecuencia en los cuadros del siglo xv, y que debe corresponder al arreglo de los trajes de la época. Ahí también se puede comprobar que el cuerpo es demasiado delgado con relación a la cabeza, que las manos son excesivamente pequeñas. De todos modos, el pintor ha logrado perfectamente caracterizar el papel de esa figura en el conjunto del grupo, pues se reconoce en seguida al personaje un tanto ascético, que se mantiene, profundamente emocionado, detrás de la mujer, cuyo dolor quisiera él aliviar. La mímica de su rostro, rodeado de bucles abundantes, nos hace sensible el patetismo de su papel. Diríase que sus labios cerrados, marcados por unos pliegues profundos en las comisuras, tiemblan aún en una pena compasiva. La dolorosa simpatía expresada por los ojos bajos, la frente hondamente surcada de arrugas, todo en esa figura respira una piedad intensa. Las manos, de las cuales la derecha parece tan esbelta y fina como la de una mujer, no hacen más que rozar los hombros de María, cuyo rostro expresa una dulce resignación. Este fragmento solo basta para evocar la realidad desgarradora de esa escena.

Los contrastes señalados, reunidos en el interior del grupo, se repiten en el decorado. Así, la madera dura y fría de la cruz recorta su silueta sombría sobre un paisaje luminoso en donde se descubre la superficie lisa de un estanque; sobre el agua, al pie de las murallas escarpadas de un castillo, nadan unos cisnes; se divisa, detrás de las almenas de una de las torres, un soldado haciendo la ronda; un camino bordeado de grandes árboles circunda el castillo, y, en el horizonte, el paisaje, dividido en tres planos distintos, se confunde en un cielo lechoso, donde se agrupan esas nubecillas que traen un tiempo radiante.

En el grupo, a la izquierda, donde vemos también a María de Betania llorando a Cristo, se descubre la figura de Nicodemo. Es un anciano vigoroso, con la cabeza cubierta por un gorro hecho de un tejido ligero. Su rostro, a pesar de las arrugas que lo surcan y lo cincelan, es el de un hombre en plena fuerza. Está ahí como absorto en la piadosa tarea que realiza con gestos prudentes y solemnes. Toda su persona revela una sumisión infinitamente respetuosa cuando señala a la Virgen el cuerpo del Salvador que acaban de desprender de la cruz. Es de advertir que Nicodemo es el único personaje del grupo que desempeña un papel realmente activo. Los otros son, o bien asistentes mudos o afligidos, o bien simples comparsas que pertenecen a otra época, a otro universo.

Un solo personaje queda fuera del grupo principal: José de Arimatea, que permanece a la izquierda de la Virgen, y cuya vestimenta es menos suntuosa que la de Nicodemo. Como rendido por el trabajo triste y penoso que acaba de efectuar al descender a Cristo de la cruz, levanta un poco su pesada caperuza, a fin de airear su frente, y contempla con aire tranquilo y resignado el cuerpo inerte del Salvador (*Lámina 5*). La mujer que está detrás de Nicodemo es la única figura del cuadro que evoca todavía esa fogosidad patética que fué uno de los principales medios de expresión en Rogier: adelanta un poco el busto y el cuerpo entero, como para mirar por encima del hombro de Nicodemo. Se descubre en ella la misma actitud que la de San Juan. Apretándola con el codo sobre su cadera, sostiene ella su túnica gris forrada de piel y provista de mangas cortas por las que asoma el paño de las amplias mangas de debajo. Pero el gesto es tan discreto que no se notaría si las numerosas esculturas de la época no mostrasen la misma actitud. De



ello se origina una contradicción evidente en el juego de los movimientos. La intención del pintor está clara: ha querido que esa mujer, cruzando las manos en un gesto de desesperación, levante sus brazos de codos angulosos, mientras sostiene al mismo tiempo los pliegues de su larga falda. Pero, a pesar de esta inconsecuencia, no se puede desconocer esa intención.

A lo lejos se perfila, sobre el fondo luminoso de un cielo sereno, la masa gris de la puerta y de las torres de la ciudad.

El discípulo de Van der Weyden, Hans Memling, trabajaba probablemente con él en la época en que fué pintada la *Pietà*. En realidad, ciertos detalles de María de Betania no son del estilo habitual de Rogier. El curioso tono castaño de la piel de su manto se encuentra con frecuencia en la obra de Memling, mientras que no se encuentra en ninguna otra parte en Van der Weyden.

Se ven ahora bien los dos grupos que forman este cuadro. El grupo que tiene por centro la cabeza de Cristo, y que está compuesto por María Magdalena, la mujer llorosa, María de Betania, Nicodemo, Juan y la Virgen María, parece lamentarse de una manera más clara y expresiva que el otro grupo, próximo a los pies de Cristo y en el cual José de Arimatea sostiene un extremo del sudario sobre el cual reposa el divino cuerpo (*Lámina 1*). La línea que va desde Nicodemo a la figura de Cristo y a José forma la unión de ambos grupos.

La mitad derecha de la escena quedaba en parte reservada al donador. Estudiaremos ahora la figura del obispo arrodillado (*Lámina 6*). Aunque se haya creído en otro tiempo que este altar, lo mismo que el tríptico de Berlín, fué encargado por un tal Bladelin, investigaciones ulteriores han demostrado que el eclesiástico arrodillado no es otro que el obispo abad de Saint-Omer Juan Chevrot, alto dignatario de la corte del duque Felipe el *Bueno*.

El obispo, así como los dos apóstoles Pedro y Pablo, que le acompañan, desempeñando, según parece, junto a él el papel de genios protectores, y a los que se identifica gracias a sus atributos, la llave y la espada, quedan fuera de la acción propiamente dicha.

Es interesante señalar que Rogier ha representado a San Pablo, siendo así que el apóstol no asistía al Descendimiento: era la costumbre representar en un cuadro al santo patrono del donador. Puede suponerse que San Pablo era el patrono de Juan Chevrot o de su parroquia.

Aunque él haya encargado este cuadro y lo haya donado, el sacerdote, recogido en una piadosa meditación sobre la muerte del Salvador, ocupa en el cuadro un lugar bastante modesto. El obispo abad va revestido con toda solemnidad. Está adornado con todos los atributos de su dignidad: la túnica de color oscuro, el alba blanca, la capa suntuosa — la pluvial —, la mitra, el báculo de metal, nada ha sido olvidado. El pintor, que ha tenido naturalmente el modelo ante sus ojos, se ha sentido especialmente encantado por el brocado rojo de la amplia capa pluvial. Porque, cosa que hace rara vez, expresa incluso, con tonalidades combinadas, la deformación del rameado, claro unas veces y más confuso otras en el hueco de los pliegues — procedimiento pictórico que conocemos por los cuadros de Jan van Eyck.

Sin embargo, en lo más hondo de esos pliegues se trata siempre de una pintura lineal, más bien que de un relieve; Rogier no posee el secreto de esas "guaridas de sombra" de que habla el señor Friedländer en un elogio de la obra de Jan van Eyck. El pintor ha tenido que aplicarse especialmente a la ejecución del ornamento ancho y pesado que bordea el brocado de la capa pluvial y que está adornado con imágenes de santos encuadrados por pequeños doseles. Es la decoración tradicional de la vestidura pontifical, ejecutada aquí en una clase de bordado que conoció, en el primer cuarto del siglo XV, una boga especial en los Países Bajos. Denomínase esta técnica "la punta de azur"; poseemos aún soberbias muestras auténticas. La mirada atenta divisa en seguida el efecto maravilloso producido por ese procedimiento: a través de los hilos de seda coloreados, más o menos distantes, se ve brillar el delicado esplendor de unas pequeñas bandas de oro fino, aplicadas paralelamente. Alternativamente, el oro desaparece por completo bajo la seda de los hilos, reluce vagamente en los sitios en que el bordado se hace menos apretado o aparece con toda su brillantez. Así se obtenían los tonos calientes y ricos de las figuras y de los adornos. Podemos decir con motivo que se "pintaba" aquí con la aguja de bordar.

La singular riqueza de ese bordado había ya seducido a Jan van Eyck, que ha empleado ornamentos parecidos en los Angeles del altar de Gante (1432). Rogier, al tratar aquí la misma materia, no alcanza la perfección de su antecesor; su manera de pintar era muy diferente, y él no poseía hasta ese grado la técnica del claroscuro. Sin embargo, no podría negarse que ese fragmento del cuadro produce el efecto deseado, ni que la unidad del conjunto deje de imponerse con evidencia. Ello se debe a que la intención del pintor es siempre clara; en el presente caso puede uno imaginar fácilmente la alegría que debió de experimentar él a la vista de esa magnífica vestimenta. Lo mismo sucede con el gran broche de plata dorada que cierra el manto y con el báculo ricamente ornamentado.

Las figuras de Pedro y de Pablo (*Lámina 7*), en el extremo derecho, son indispensables para asegurar el equilibrio de la composición. El manto rojo de Pablo hace juego con el de María Magdalena. Los dos apóstoles contemplan el drama de la Pasión. Pedro lo hace con triste resignación, y Pablo sigue estando enérgico en su dolor.



Detrás de ellos, un paisaje apacible, de aspecto familiar, contrasta con la emoción que se manifiesta en el primer plano. Es casi como si el artista, en presencia de su patrón, se acercase involuntariamente a su propio universo. Esta diferencia está ilustrada por el palomar, de un carácter más vulgar que el castillo, que se divisa a la izquierda. Como un eco de su paso por Italia, el pintor nos deja entrever a lo lejos los Alpes nevados. Los Alpes no hicieron nunca una impresión tan fuerte sobre Van der Weyden como sobre Van Eyck, que los utilizó como último término en tantos de sus cuadros.

La observación de esta pintura y de sus detalles nos revela igualmente que Van der Weyden apreciaba, como entendido, el lujo material que constituía uno de los caracteres de su época. Era tan sensible como Van Eyck a la riqueza de los colores, al fulgor de las joyas, a la calidad de los materiales. Pero todo esto no era en absoluto necesario, ni siquiera deseable siempre, para la realización de su propósito. Sus verdaderos recursos son otros, consisten en unas líneas puras, en un espacio de tres dimensiones, que es el de los escultores, y en el carácter dramático de su composición.

Como la mayoría de las obras de Van der Weyden, el lienzo del Museo Mauritshuis era un cuadro de altar. Forma parte de la serie que representa las grandes escenas de la Pasión, tratadas tantas veces por Rogier: la Crucifixión, el Descendimiento de la Cruz, la Piedad, la Lamentación y el Sepelio. El pintor no siempre hace una separación muy estricta entre las fases sucesivas del drama, lo cual explica que los títulos y las descripciones de sus cuadros sean a veces un tanto arbitrarios. El lienzo conservado en La Haya es más bien una Lamentación que un Descendimiento de la Cruz, y menos aún un Sepelio. Por el contrario, el gran cuadro del Escorial, célebre en el mundo entero, nos permite asistir, sin duda alguna, a otra escena de la Pasión; allí vemos, en efecto, que descienden lentamente el cuerpo de Cristo en medio de unos personajes que se lamentan. En otros cuadros, generalmente menores, en que se ve el cuerpo inerte de Cristo tendido sobre las rodillas de la Virgen, el número de personajes es más reducido. Un verdadero Sepelio, que representa el instante mismo de la colocación en el sepulcro, se encuentra en el Museo de los Uffici de Florencia. En el lienzo que estudiamos aquí, el pintor nos hacer ver más bien el momento que sucede al Descendimiento de la Cruz. Nicodemo (*Lámina 2*) sostiene el cuerpo inanimado por las axilas, de modo que los brazos, atiesados por la muerte, se separan un tanto. María se arrodilla muy cerca del sitio donde se levanta la Cruz. Magdalena, que en la tabla del Escorial se encuentra a los pies de Cristo, retorciéndose las manos con un gesto convulsivo — la encarnación misma del dolor frenético —, está representada aquí muy a la izquierda, detrás de las otras mujeres, llorando silenciosamente al Señor. Toda la escena está impregnada de una atmósfera de apaciguamiento y de resignación. Por eso podemos considerar esta obra como el comienzo de una nueva fase en la evolución de Rogier.

El arte de Van der Weyden es siempre monumental, desprovisto de todo encanto íntimo, de toda gracia delicada. Ahí está la fuerza de su obra, la fuente en la cual todos sus discípulos han bebido. Merced a su influencia, el principal de ellos, Hans Memling, ha estado siempre preservado de bajar al nivel del encanto mediocre y un poco dulzón de un pintor de moda.

El estilo de Van der Weyden depende de su tiempo y de su ambiente, tanto como del genio del propio maestro. Ese estilo tiene su origen en la vida del pueblo del que refleja las aspiraciones, los juicios de valores, la afición al drama, a la imaginería, al color. El genio se revela en la manera de poner en acción todos esos materiales, de reunirlos en la complejidad y la unidad de una obra de arte. Van der Weyden tenía unos medios personales para realizar los efectos que se proponía. Idealizando aquí una expresión, colocando allí un color disonante, deformando un rostro o una mano, tradujo lo que ningún otro de sus contemporáneos logró expresar plenamente: una perfecta unión de la vida espiritual y de la vida material, tales como eran vividas en el siglo xv, en Flandes.

Las láminas han sido reproducidas por Koningsveld & Zoon, Leyden, e impresas por L. Van Leer & Co., Amsterdam.

Traducción del francés por Julio Gómez de la Serna. Texto compuesto con tipo Garamond del cuerpo 10 e impreso por la Drukkerij de Bussy, Amsterdam.

TRES SERIES
DE LA COLECCION DE ARTE AGUILAR

en las que los problemas de la pintura son tratados en la forma más completa, más comprensible y más bella.

Estas tres primeras series, aunque difieren entre sí en la forma, tienen un objetivo común. El estudio y divulgación de las obras de arte pictórico realizados por autorizadas personalidades artísticas de todo el mundo, ilustrados con excelentes reproducciones en color y en negro, constituyendo claras monografías entre el tratado científico y el libro popular. He aqui estas tres series.

FORMA Y COLOR

Estudio monográfico de un solo cuadro, con 8 reproducciones en detalle del mismo a toda página.

16 páginas 26'5 x 33 cms.

MAESTROS DE LA PINTURA

Estudio biográfico artístico de un pintor, con 8 ilustraciones en color y 32 en negro a toda página.

72 páginas 19 x 27 cms.

TEMAS EN LA PINTURA

Estudio monográfico de los diversos temas tratados por los pintores, desde los primitivos hasta los actuales, con 40 ilustraciones en color a toda página.

112 páginas 22'5 x 25'5 cms.